

**Tangence**



## **Le détective qui lisait du baseball : autour de *Fausse balle* de Paul Benjamin / Auster ; (et Don DeLillo ?)**

Renald Bérubé

Numéro 43, mars 1994

Babel et après : Paul Auster

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/025805ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/025805ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Tangence

ISSN

0226-9554 (imprimé)

1710-0305 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bérubé, R. (1994). Le détective qui lisait du baseball : autour de *Fausse balle* de Paul Benjamin / Auster ; (et Don DeLillo ?). *Tangence*, (43), 116–130.  
<https://doi.org/10.7202/025805ar>

Tous droits réservés © Tangence, 1994

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

**érudit**

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

## **Le détective qui lisait du baseball : autour de *Fausse balle* de Paul Benjamin / Auster; (et Don DeLillo ?)**

**Renald Bérubé**

Luis Ramirez était le gardien du parking Big Apple situé de l'autre côté de la rue. J'y garais ma Saab 1971 depuis cinq ans et, avec le temps, j'en étais venu à connaître Luis plutôt bien. [...] Depuis cinq ans que je le connaissais, il avait eu trois fils, et chacun portait le prénom d'un joueur de base-ball latino-américain : Luis Aparicio Ramirez, Minnie Minoso Ramirez, Roberto Clemente Ramirez.

Paul Benjamin,  
*Fausse balle*<sup>1</sup>

A. a parfois l'impression que les démarches de son fils en train de jouer sont l'image de sa propre progression dans le labyrinthe de son livre. Il a même imaginé que s'il arrivait à représenter par un diagramme les jeux de son fils [...] et son livre par un autre, similaire [...], les deux diagrammes seraient identiques : ils se superposeraient parfaitement.

Paul Auster,  
*L'invention de la solitude*<sup>2</sup>

- 
- 1 Paul Benjamin, *Fausse balle* (traduit par Lili Sztajn), Paris, Gallimard, coll. « Série noire », 1992, p. 69. Il faut souligner ceci, étant donné le texte qu'on va lire : les Américains écrivent « baseball », en un seul mot (« base-ball » avait encore cours chez eux au début du siècle); au Québec, nous orthographions de même « baseball »; les traductions françaises écrivent habituellement « base-ball », de même qu'elles écrivent « basket-ball »; par ailleurs, elles écrivent « football ». Au Québec comme aux États-Unis, le nom des trois sports s'écrit en un seul mot.
  - 2 Paul Auster, *L'invention de la solitude*, Arles, Actes Sud, 1988, p. 205.

Curieuse façon de terminer l'entretien  
— en écrivant la liste de mes livres à  
l'intention d'un agent du FBI.

Paul Auster,  
*Léviathan*<sup>3</sup>

— Baseball, reprend-elle, utilisant ce mot pour résumer cent abstractions heureuses, des thèmes qui s'enflamment à la vie quand la foule crie, la symétrie du diamant, dans les détails d'une diapositive poussiéreuse. Le mot vibre de sens, quand on est américain, une sensation de cœur partagé et de connaissance intraduisible.

Don DeLillo,  
*Mao II*<sup>4</sup>

1. Presque tout au début de *Léviathan*, le narrateur homodiégétique de celui-ci, Peter Aaron — «(P. A. comme Paul Auster)», tient à souligner la quatrième de couverture de l'édition française du roman —, après avoir été interrogé par des agents du FBI au sujet de Benjamin Sachs, vieil ami romancier dont il va, dès lors et en toute vitesse pour n'être pas devancé par l'enquête des agents, entreprendre de reconstituer/raconter l'histoire qui sera le sujet même de ce *Léviathan* que nous commençons tout juste à lire, Peter Aaron, ayant été interrogé et ayant pratiqué lors de cet interrogatoire le jeu de l'esquive tel une forme d'art à la hauteur de son métier de romancier auquel il a sans cesse renvoyé les agents-lecteurs, Peter Aaron, donc, se rappelle sa première rencontre à New York avec ledit Benjamin Sachs. Lui-même, Peter Aaron, revenait d'un séjour en France où il avait vécu depuis «près de cinq ans»; après avoir expliqué à Sachs qu'il était allé à l'étranger parce qu'il avait «besoin d'espace pour respirer» et qu'il avait choisi la France parce qu'il parlait français, il doit encore répondre à ses questions au sujet du pourquoi de son retour aux États-Unis:

— Je me suis éveillé un matin, l'été dernier, en me disant qu'il était temps de rentrer. Comme ça. Tout à coup, j'ai senti que

3 *Id.*, *Léviathan*, Arles, Actes Sud, 1993, p. 18.

4 Don DeLillo, *Mao II*, Arles, Actes Sud, 1992, p. 19-20.

j'étais resté assez longtemps. Trop d'années sans base-ball, je suppose. Si on est privé de sa ration de double plays et de home-runs, ça peut devenir mauvais pour le moral. (p. 28)

Les États-Unis et le baseball, ce sport étant aussi le *national pastime* des Américains, deviennent dès lors comme des synonymes intimes l'un de l'autre. Je m'ennuie du baseball, je m'ennuie de mon pays, je m'ennuie de chez moi, nostalgie de moi-même, je ne saurais me priver plus longtemps du baseball ni de la mémoire intime qu'il constitue.

*Léviathan* est dédié au romancier Don DeLillo — «pour Don DeLillo» (p. 7) —, compatriote et ami dont Auster a souvent souligné la qualité de l'œuvre; dans *Mao II* de DeLillo le personnage-écrivain répond ainsi à une question de la photographe qu'il a accepté, malgré ses réticences usuelles, de rencontrer :

— Exactement. Quand j'étais enfant, je me racontais des matches de base-ball. Assis dans ma chambre, j'inventais les matches et je les décrivais à voix haute, coup par coup. J'étais les joueurs, le commentateur, la foule, l'auditoire et la radio. Plus jamais je n'ai connu un tel bonheur. [...] Et depuis lors, j'ai toujours essayé d'écrire en visant ce type d'innocence. Le jeu pur du faux-semblant (p. 64).

Mémoire intime, le baseball? DeLillo nous autorise à aller plus loin: «quand on est américain», si on ajoute la quatrième épigraphe coiffant ce texte à l'extrait qui vient d'être cité, le baseball apparaît comme une sorte de point d'appui sinon de départ du «roman familial» pour employer la terminologie de Freud, roman familial dont Marthe Robert a brillamment montré les tenants et les aboutissants dans *Roman des origines et origines du roman*<sup>5</sup>.

2. C'est en 1982, année où paraît aussi *L'invention de la solitude* de Paul Auster, qu'est publié *Squeeze Play* (*Fausse balle*) de Paul Benjamin dont on ne sait pas encore — les Américains le savent-ils bien même aujourd'hui<sup>6</sup>? — qu'il s'agit du même Auster.

5 Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, coll. «Tel», n° 13, 1976.

6 Nous utilisons de *Squeeze Play* l'édition de poche parue chez Penguin Books dans la collection «Crime/Mystery» en 1990. On peut lire, au début de cette édition: «Paul Benjamin is the pseudonym for a celebrated contemporary American writer. He wrote *Squeeze Play* in the summer of 1978». Lors de la parution de *Fausse balle* chez Gallimard, Paul Benjamin était nommément identifié comme étant Paul Auster: question pour l'éditeur de faire jouer la célébrité d'Auster?

S'agissant de *Fausse balle*, la date importante n'est pourtant pas celle-là, 1982, mais plutôt celle qu'on peut lire à la dernière page du roman, presque tout de suite après la dernière ligne de celui-ci : « Paul Benjamin, 1978 ». *Fausse balle* a été écrit avant *L'invention de la solitude*, ce livre fondateur entrepris à la suite de la mort du père et qui se trouve, même s'il ne s'agit pas d'un roman, comme à l'origine de toute l'œuvre romanesque qui s'ensuivra<sup>7</sup>. D'ailleurs, dans les dernières pages de *L'invention* déjà, Auster évoque *Fausse balle* :

Il se revoit en train d'écrire son premier livre, un roman policier qu'il rédigeait à l'encre verte (p. 210).

On pourrait chicaner : « son premier livre », oui et non ; son premier livre, non, car Auster avait publié des recueils de poèmes avant d'écrire *Fausse balle*, mais son premier livre écrit en prose, oui. (Et pourquoi « l'encre verte » ? Pour l'« univers pastoral » (*Fausse balle*, p. 246), le *green pasture* « en plein cœur de la ville » (*ibid.*) où se joue un match de baseball ?)

Mais c'est dans la dernière (datée de 1989-1990) des trois conversations accompagnant *L'art de la faim* qu'Auster relate de façon précise la genèse de *Fausse balle*, les circonstances particulières dans lesquelles le roman fut écrit :

En fait, j'ai effectivement reçu un héritage à la mort de mon père [survenue en janvier 1979]. [...] L'année précédant la mort de mon père avait été particulièrement difficile. J'avais un petit garçon, un mariage en train de se déliter et un revenu minuscule qui ne correspondait qu'à une fraction de ce dont nous avions besoin. J'étais désespéré et pendant plus d'un an je n'avais presque rien écrit. Je n'arrivais plus à penser qu'à l'argent. J'en devenais à moitié cinglé, et j'ai commencé à échafauder divers plans pour faire fortune rapidement. J'ai inventé un jeu (un jeu de cartes simulant un match de base-ball, qui n'était pas mal, en réalité) et passé près de six mois à essayer de le vendre. Quand ça a échoué, je me suis mis à écrire un roman policier sous pseudonyme, en un temps record, trois mois environ. Il a fini par être édité, mais il ne m'a rapporté qu'environ deux mille dollars, pas du tout ce que j'avais espéré.

À un autre moment, j'ai cherché une possibilité d'écrire des commentaires sportifs, mais ça n'a rien donné non plus. En dernier ressort [...]. (p. 271-272)

7 À ce sujet, lire en particulier ce que dit Auster dans la troisième des conversations accompagnant *L'art de la faim*, Arles, Actes Sud, 1992, p. 259-300.

Donc : en 1978, Paul Auster «échafaud[el] divers plans pour faire fortune rapidement», dont trois sont ici mentionnés : il invente un jeu de cartes simulant un match de baseball, il écrit en trois mois (environ) un roman policier sous pseudonyme, il cherche une possibilité d'écrire des commentaires sportifs. Trois tentatives, la deuxième étant encadrée par une première et une troisième qui renvoient au sport, sur le mode du jeu (de cartes) et de l'écriture (de commentaires) respectivement. Or, de quoi s'agit-il dans la deuxième tentative? De l'écriture d'un roman policier (sous pseudonyme, nous y reviendrons), Auster l'affirme et nous n'avons bien sûr aucune raison de mettre en doute son affirmation. Mais lecture ayant été faite par vous de *Fausse balle*, vous vous dites que l'affirmation d'Auster doit être développée davantage, étant donné justement les deux tentatives qui enchâssent celle dont il est ici question. Car s'il est certes un roman policier, *Fausse balle* est aussi un roman de baseball<sup>8</sup>, genre fort pratiqué aux États-Unis ainsi que l'a récemment souligné le critique français Marc Chénétier<sup>9</sup>.

Écrivant le roman policier *Fausse balle*, Benjamin/Auster, harsard ou entreprise tout a fait délibérée, se sert aussi du jeu de baseball et pratique aussi le commentaire sportif. Comme s'il intégrait en un seul les moyens imaginés «pour faire fortune rapidement». Et il écrit, lui qui, alors, n'était pas arrivé à écrire depuis «plus d'un an», même s'il écrit «sous pseudonyme», la pseudonymie (nous y revoilà) pouvant être légitimement interprétée ici, par celui ou celle qui a lu *Fausse balle* dans une séquence comprenant les autres textes d'Auster, comme renvoyant à la situation matérielle/émotionnelle de l'auteur à ce moment-là, comme une illustration/traduction du fait que l'écriture alimentaire est un autre du je — puisque «je est un autre» selon l'assertion connue de Rimbaud qu'Auster aime citer — des fonctions ou des intentions de l'écriture selon Paul Auster. Et pourtant, justement, le roman policier de baseball de P. B., écrit «en un temps record, trois mois environ», ne déshonore en rien les romans subséquents de P. A. Même que, pour reprendre l'évaluation faite par P. A. de son «jeu de cartes simulant un match de base-ball», le roman de

8 Répertoire à ce titre dans James Mote, *Everything Baseball*, New York, Prentice Hall Press, 1989, p. 227.

9 Marc Chénétier, *Au-delà du soupçon. La Nouvelle Fiction américaine de 1960 à nos jours*, Paris, Seuil, coll. «Le don des langues», 1989, p. 150.

P. B. «n'[est] pas mal, en réalité». Pour tout dire, *Fausse balle* n'est pas un roman austérien de série B, mais plutôt, déjà, un premier texte romanesque appartenant de plein droit au «roman familial» de la production romanesque dorénavant reconnue de Paul Auster.

3. Roman policier (de baseball), *Fausse balle*. Avec son détective privé, Max Klein, qui accepte de chercher à résoudre l'énigme des menaces reçues par George Chapman, ex-vedette de baseball des *Americans* de New York et politicien en devenir. Roman écrit au je, tout à la fois auto- (surtout) et homodiégétique : détective-narrateur, Max Klein raconte une enquête qu'il a menée et dont George Chapman est le centre, enquête qu'il a accepté de mener parce que, précisément, il s'agissait de George Chapman, ex-adversaire du temps du baseball collégial et ex-vedette admirée/détestée grâce à laquelle il avait pu passer à travers un été particulièrement pénible de sa vie.

Dans *Cité de verre* (1985), premier roman signé Paul Auster et premier tome de la *Trilogie new-yorkaise*, le narrateur, presque tout au début du roman, écrit ceci :

Le détective est quelqu'un qui regarde, qui écoute, qui se déplace dans ce borbier de choses et d'événements à l'affût de la pensée, de l'idée qui leur donnera une unité et un sens. *En fait, l'écrivain et le détective sont interchangeables*. Le lecteur voit le monde à travers les yeux de l'enquêteur, percevant la profusion des détails comme s'il les rencontrait pour la première fois.<sup>10</sup>

Et ce lecteur-ci, bien sûr, ressent le goût de nuancer, une fois de plus : «l'écrivain et le détective sont interchangeables» *après* avoir été, tous les deux, lecteurs du «borbier de choses et d'événements» — cette lecture seule leur permet de conférer «unité» et «sens» audit «borbier». Lecture faite par eux du «borbier» ou du chaos, ils peuvent dès lors transmettre, le narrant, leur propre parcours lectoral au lecteur de leur enquête-texte. Max Klein ne s'y trompe pas qui, après avoir suivi telle piste pouvant donner «unité» ou «sens» à son enquête, écrit :

Je me levai du lit et fis le tour de la chambre, essayant d'assimiler ces nouvelles informations, de les faire entrer dans le nouveau schéma que je sentais se mettre en place peu à peu.

10 Paul Auster, *Trilogie new-yorkaise*, Arles, Actes Sud, coll. «Babel», n° 32, 1991, p. 22. Nous soulignons.

Je savais qu'il me faudrait considérer le meurtre de Chapman sous un angle totalement différent, mais je ne voyais pas encore comment m'y prendre. (p. 190)

*Avant* d'être détective-narrateur, Max Klein doit être détective-lecteur; ce qu'il raconte (re)constitue le parcours d'une lecture.

Quelques lignes après celles qui viennent d'être citées, le narrateur de *Cité de verre* ajoute :

Détective privé. En anglais *private eye*, ce qui s'entendait aussi *private I* et comportait donc trois sens pour Quinn. D'abord ce *I* était la lettre symbolisant l'Investigateur. Mais c'était aussi le simple *I* signifiant «je», le petit bourgeon de vie dans un corps pourvu de souffle. C'était aussi l'œil (*eye*) de l'écrivain, l'œil de l'homme qui jette son regard sur le monde et exige que le monde se révèle à lui. Il y avait désormais cinq ans que Quinn vivait sous l'emprise de ce jeu de mots. (p. 22-23)

Il faut dire que ce «il» narrateur n'a pas la partie facile qui doit composer avec bien du monde dans le même *I* : son héros, auteur de romans policiers, se nomme Daniel Quinn (ses initiales, D. Q., sont aussi celles de Don Quichotte et le roman montrera bien leurs parentés : Quichotte est fils de ses lectures chevaleresques qu'il voudra imiter, Quinn de ses écritures qu'il finira aussi, *volens nolens*, par imiter), mais il signe ses romans d'un pseudonyme, William Wilson (personnage d'Edgar Poe, l'œuvre de celui-ci étant évidemment discutée dans *Cité de verre*; personnage à la personnalité double chez Poe<sup>11</sup>), et le détective privé de ses romans se prénomme Max et se nomme Work, Max Work. Qui plus est, Daniel Quinn finira par endosser un autre nom, celui de Paul Auster, auteur (travaillant à une étude sur *Don Quichotte*) qu'il rencontre dans le roman et qui a un fils prénommé Daniel, ce Paul Auster n'étant par ailleurs pas le détective privé du même nom qu'il cherche à rencontrer. Qui dit mieux et qui est qui, c'est-à-dire qui est *I* ou je ? À quoi, à ce stade, on peut bien ajouter que Paul Auster avait publié, en 1977, un article intitulé «*Private I, public Eye*» (*L'art de la faim*, p. 231).

Ecrivain de romans policiers puis lui-même détective mimant celui de sa création, Quinn a donc vécu cinq ans sous l'emprise du jeu de mots *private eye/private I*. D'une certaine manière, on

11 Jacques Cabau, *Edgar Poe par lui-même*, Paris, Seuil, coll. «Écrivains de toujours», n° 49, 1960, p. 9-10.



pourrait le considérer comme un «écolier» attardé, si l'on doit se fier au «Livre de la mémoire», deuxième partie de *L'invention de la solitude*:

Les mots riment et même s'ils n'ont pas un réel rapport entre eux, il ne peut s'empêcher de les associer. *Room* et *tomb*, *tomb* et *womb*, *womb* et *room*. *Breath* et *death*. Ou le fait qu'avec les lettres de *live* on peut épeler *evil*. Il sait que ce n'est là qu'un amusement d'écolier. Mais en écrivant le mot «écolier», il se rappelle ses huit ou neuf ans, et le sentiment de puissance qu'il a éprouvé quand il s'est aperçu qu'on pouvait jouer avec les mots [...]. il avait bien entendu négligé de prendre en compte l'existence d'autres langues que l'anglais, de toutes les langues bourdonnantes qui se disputaient cette tour de Babel, le monde au-delà de sa vie d'écolier. [...]

[...]

Jouer avec les mots comme le faisait A. dans son enfance revenait donc moins à rechercher la vérité que l'univers, tel qu'il apparaît dans le langage. Le langage n'est pas la vérité. Il est notre manière d'exister dans l'univers. Jouer avec les mots c'est simplement examiner les modes de fonctionnement de l'esprit, refléter une particule de l'univers telle que l'esprit la perçoit (p. 198-199).

L'écrivain et le détective sont interchangeables: mettre de l'ordre dans le borbier, élucider *Babel*, métaphore fréquente dans l'œuvre d'Auster et déjà présente dans *Fausse balle* par les neuf (influence du baseball?) reproductions de *La tour de Babel* de Bruegel qui décorent le bureau de Max Klein, reproductions elles-mêmes liées à l'achat de livres par le détective-narrateur (p. 24). Babel/confusion des langues: praticien dont le langage est le matériau et le métier spécifique(s), l'écrivain n'oublie jamais tout à fait le sentiment de puissance, le désir babélien premier d'atteindre le ciel, de l'écolier; car tout Babel puisse-t-il être, le langage peut aussi être ordonné et créer un monde habitable, permettre d'exister dans un univers ayant minimalement «unité» et «sens». Le verbe est toujours au (un) commencement.

\*  
\*\*

4. Le baseball est un jeu. Un jeu d'écolier: «Tout enfant qui pratique ce sport s'imagine aussi en train d'y jouer en tant

qu'adulte, et la puissance de ce fantasme s'exerce même dans la plus fortuite des parties improvisées. [...] ceux qui, une fois adultes, sont devenus professionnels ont conscience de réaliser leurs rêves d'enfants — d'être bel et bien payés pour rester enfants» (*L'invention de la solitude*, p. 144). Si le verbe est un commencement, le fantasme le précède, précède sa propre nomination par le verbe qui le (re)créera. Le baseball est un jeu, un jeu organisé, structuré, qui a ses règles propres et donnant lieu à des épreuves dans lesquelles le physique joue un grand rôle : un sport donc<sup>12</sup>, dont l'idéologie américaine, volontiers avide de mythes fondateurs, a fait une pratique née aux États-Unis, authentiquement et exclusivement américaine en ses origines (ce qui n'est pas tout à fait le cas), son *national pastime*. Le baseball est aux origines du pays comme aux premiers âges de tout enfant américain, le baseball est une mémoire : «... il a commencé à comprendre que l'emprise exercée sur lui par le baseball était l'emprise de la mémoire» (*L'invention de la solitude*, p. 143). *Past-time*.

Tout au début de *Fausse balle* (p. 7), Max Klein, comme plus tard Quinn/Max Work (*Cité de verre*, p. 19), est «épuisé». Pourquoi donc, dans ces conditions, accède-t-il à la demande de George Chapman, alors même qu'il ressent le «besoin de décrocher» (p. 7)? Cela a déjà été dit brièvement : jadis, à l'époque de leurs études, Chapman et Klein ont joué au baseball l'un contre l'autre, Chapman portant (brillamment) les couleurs de Dartmouth, Klein défendant (médiocrement) celles de Columbia (choix d'institution qui ne surprendra aucun lecteur ni aucune lectrice d'Auster). Mais surtout, cinq ans avant le début de l'enquête, alors que tout se désintégraît (mariage, emploi, etc.) de son existence, Max Klein avait recommencé à s'intéresser au baseball : «Quand le printemps était arrivé, je m'étais surpris à me réfugier dans mon enfance, à essayer de mettre un peu d'ordre dans mon petit monde en régressant [en anglais : «*immersing*»] vers une époque où la vie semblait encore pleine de promesses. L'une des choses auxquelles j'avais recommencé à m'intéresser était le base-ball» (p. 9). Or, cette année-là, Chapman connaît une saison de rêve dans le baseball majeur ; il rafle tous les honneurs individuels et son club, les *Americans* de New York, remporte la Série mondiale. Tout au long de la saison, Klein a suivi

12 Selon la définition du sport d'Allen Guttman, *From Ritual to Record*, New York, Columbia University Press, 1978, p. 9.

les exploits de Chapman avec une sorte de passion désespérée : « On aurait dit que ma rédemption tenait à sa réussite et l'idée de reporter tant d'espoirs personnels sur quelqu'un d'autre me faisait peur. J'étais devenu un peu fou, cette année-là. Mais Chapman continuait à si bien se défendre [*went on doing so well*], jour après jour, qu'en un sens, je suppose, il m'avait empêché de couler à pic. Sans doute haïssais-je aussi ce type jusqu'à la moelle » (p. 10-11). Le spectateur-lecteur Klein s'identifiait, fusionnait presque, sur le mode amour/haine : je est un autre, *public eye*, *private eye*, *private I*. Mais, repensant à cette époque, Klein se dit que « Chapman [...] était un héros presque trop parfait » (p. 8), et, le recevant pour la première fois aux fins de l'enquête, il ajoute cette constation : « Quiconque n'acceptait pas de jouer selon ses règles ne jouerait pas du tout » (p. 12). L'œil du détective est par définition un œil exercé : il en a vu bien d'autres, en lui-même comme chez les autres ; il connaît assez le boubier pour demeurer sceptique face à un « presque trop parfait » qui ne peut résulter que de règles personnelles qu'on (s')impose. Surtout que Klein, dans son propre boubier, a vécu une année entière par Chapman interposé : vaut toujours mieux connaître de qui ou de quoi l'on a vécu, dis-moi qui tu fréquentes, etc. Surtout (*bis*) que les rôles sont aujourd'hui symétriquement inversés : si Chapman, il y a cinq ans, a empêché Klein de couler à pic, Klein aujourd'hui doit protéger la vie de Chapman. Toute manche de tout match de baseball se joue en deux temps, et le *glass* de *City of Glass* peut se traduire aussi bien par miroir que par verre.

5. Chapman va mourir durant le cours de l'enquête menée par Klein. Ce qui n'empêchera surtout pas ce dernier, étant donné certain sentiment d'honneur et/ou de culpabilité, de continuer ses recherches. À la fin, l'assassin recherché se révélera introuvable : pour la bonne raison que la mort de Chapman est le résultat d'un suicide qui a tenté de se déguiser. Après moult lectures et relectures des pistes et indices offerts à sa compréhension des événements, Max Klein décodera le fin mot de l'énigme dans « une rame de métro » (p. 252), alors qu'il reconduit chez son ex-épouse leur jeune fils avec lequel il vient tout juste d'assister à un match de baseball. Au cours de ce match, un *squeeze play* parfaitement réussi — qui a même fait marquer deux points ! — a donné en neuvième manche la victoire à l'équipe new-yorkaise ; Klein lui-même n'avait pas vu l'exécution de ce jeu donner de si

bons résultats depuis qu'au *high school* une équipe avait battu la sienne de cette façon (p. 251)!

Donc : c'est à l'occasion d'un match de baseball, de l'exécution d'un jeu précis lors de ce match, d'un jeu qui a un nom dans l'idiote de baseball, que Klein s'explique la mort de l'ex-vedette de baseball. Sport, langage : jeux. Par la suite, Klein étayera son explication en allant lire, à la bibliothèque de l'Université Columbia, certains des livres écrits par l'ex-amant, toujours énamouré, de la femme de Chapman (chapitre 20).

6. Qu'a donc compris Klein par les vertus du *squeeze play* (que nous traduisons par «amorti suicide» au Québec; la «fausse balle» de la traduction française peut être de bonne venue dans une collection vouée au roman policier et elle renvoie aussi à une expression consacrée du baseball; mais elle trahit, *traduttore, traditore*, la nature du jeu en cause qui n'est pas *foul*) du match de baseball? Que Chapman, précisément, était un homme coincé à qui il ne restait que son image publique de perfection; que Chapman s'était donné la mort, s'était définitivement donné la mort, parce que cette image allait être ternie.

Car déjà, cinq ans auparavant, au moment même de sa saison de rêve, Chapman n'habitait pas l'univers que laissaient lire ses exploits sportifs : son mariage allait mal, Chapman n'était pas heureux, fréquentait un parrain interlope. Dans l'hiver suivant la saison de rêve, un accident de voiture avait rendu nécessaire l'amputation de sa jambe gauche, mettant fin à sa carrière sportive. «Puis au moment où on pensait qu'il allait disparaître définitivement, il avait publié un livre sur son expérience, *Les pieds sur terre* [en anglais : *Standing on My Own*], qui avait connu un énorme succès et l'avait ramené sur le devant de la scène. S'il est une chose que l'Amérique vénère plus qu'une vedette, c'est une vedette qui réussit un come-back» (p. 11). Nouvel Œdipe à la démarche fragilisée, Chapman va tenter le grand jeu de la politique — pour retrouver à nouveau sur son chemin et sa femme qui veut toujours obtenir le divorce et le propriétaire des *Americans*, adversaire politique dorénavant avec qui Chapman avait eu des démêlés contractuels.

*Squeeze play* : il y a des liens entre les menaces reçues par Chapman et l'accident d'il y a cinq ans, cet accident n'en était pas un, mais plutôt un règlement de compte parce que Chapman ne payait pas ses dettes de jeu, de parieur : «Il jouait sur lui-même.

Avant chaque match, il prédisait ses performances [...] puis il pariait là-dessus avec Contini. [...] C'était de la folie pure, une véritable entreprise d'autodestruction. Chapman avait tenté de contrôler son talent en le poussant si loin qu'il devait forcément, quoi qu'il arrive, lui faire défaut» (p. 221). Il y a cinq ans déjà, Chapman s'était donné une première mort, détruisant son talent comme s'il l'empêchait de vivre selon lui-même, selon ses règles à lui (p. 164-165)<sup>13</sup>. L'expérience politique mènera aux mêmes résultats — sauf que l'autodestruction sera définitive. Moment décisif du match de baseball, le *squeeze play* aura permis à Klein de faire tous les liens, de bien lire l'ensemble du jeu de Chapman. Klein n'avait-il pas ainsi explicité, un peu plus tôt, pourquoi il aimait amener son fils à un match de baseball :

Jusqu'à présent, Richie ne connaissait le base-ball qu'à la télévision et les perspectives folles et raccourcies de la caméra n'avaient jamais rendu justice au jeu. Il était important qu'il comprenne que ce sport n'était pas un flot continu de mots sortant de la bouche d'un commentateur, ponctué entre chaque reprise de spots publicitaires pour des marques de bière. Je voulais qu'il voie la chose de ses propres yeux et en grandeur réelle. (p. 246)

Ce n'est pas à un *private eye*/l'américain qu'on expliquera qu'il vaut toujours mieux lire son propre match de baseball que de laisser aux autres le soin de le lire pour soi. Surtout si, à un moment donné, on a vécu par procuration grâce à un joueur de baseball.

\*  
\*\*

7. Un jeu peut (donc) souvent en cacher un autre ou d'autres, c'est-à-dire le ou les évoquer, dévoiler, représenter, métaphoriser, verre ou miroir, spéularité et enchâssement. S'agissant des jeux multiples (et multiplicateurs) de l'écriture, l'œuvre de Paul Auster ne se prive guère, pratiquant le ludisme de façon si manifeste et le hasard d'une manière si organisée que l'instance lectorale hésite

---

13 Cet extrait et d'autres traitant de la même attitude chez Chapman devraient sans doute être lus/interprétés à la lumière de l'essai d'Alice Miller, *Le drame de l'enfant doué. À la recherche du vrai Soi*, Paris, PUF, coll. «Le fil rouge», 1983.

presque à en relever des occurrences; ce qui reviendrait à succomber à la ruse de la surprésence ludique, de même qu'on finit par ne plus très bien voir cela qui est constamment sous nos yeux.

Souvent auto-référentielle et n'hésitant pas à désigner ses pratiques d'écriture, l'œuvre d'Auster use avec allégresse de tous les types d'intertextualité; héroïne du *Voyage d'Anna Blume*<sup>14</sup>, Anna est évoquée dans *Moon Palace*<sup>15</sup> par l'amoureux qu'elle a délaissé, Zimmer, qui, à ce moment-là de *Moon Palace*, loge chez lui Marco Stanley Fogg (ce nom pouvant se lire tel un programme en intertextualité générale!); comment ne pas se souvenir alors que Zimmer, comme cela est souligné dans *L'invention de la solitude* (p. 125), signifie précisément «chambre» en allemand? Et comment, dans *L'invention* encore, ne pas lire les premières pages du livre treize de la mémoire (p. 206-210) comme un hommage au *Je me souviens*<sup>16</sup> de Georges Perec, d'autant plus qu'Auster, à l'occasion de la parution en traduction anglaise de *La vie mode d'emploi*, allait consacrer en 1987 un article à cet auteur, article dans lequel on peut lire cette phrase: «Si l'on veut lire Perec, il faut être prêt à s'abandonner à un esprit de jeu» (*L'art de la faim*, p. 224). Comment encore ne pas souligner les multiples renvois aux grands écrivains américains fondateurs du xix<sup>e</sup> siècle, Poe bien sûr, mais aussi Hawthorne, Melville et Thoreau (qui donnent naissance à la littérature américaine au moment où naît aussi le baseball)? L'œuvre d'Auster multiplie les voix comme elle multiplie les noms: je est polyphonique, je est un et même plusieurs autres (anagramme d'Auster, est tenté de dire l'écolier), les «particule[s] de l'univers» sont nombreuses; il faut tout à la fois distinguer et rassembler, redoutable paradoxe. Faut-il bien rappeler, alors, que dans le cas de *Léviathan*, roman signé Paul Auster mais narré par Peter Aaron, ce dernier donne ce titre à son récit en empruntant l'intitulé du roman inachevé de son propre héros? Qui donc parle dans le texte que nous lisons? Avec le temps, nous devenons tous des écoliers raffinés, sans que jamais l'écolier soit éconduit. Jouer avec les mots, jouer au baseball: et «ceux qui, une fois adultes, sont devenues professionnels

14 Paul Auster, *Le voyage d'Anna Blume*, Arles, Actes Sud, coll. «Babel», n° 60, 1993.

15 *Id.*, *Moon Palace*, Arles, Actes Sud, 1990, p. 114.

16 Georges Perec, *Je me souviens* [1978], Paris, Hachette, coll. «Textes du xx<sup>e</sup> siècle», 1986.

ont conscience de réaliser leurs rêves d'enfants», baseballeurs ou écrivains. La deuxième des épigraphes coiffant cet article est sur ce point particulièrement nette, qui associe jeu de l'enfant et travail de l'écrivain (selon Auster comme selon DeLillo); quant à la première, elle associe jeu et nomination tout en montrant que jeu et nomination sont des exercices hautement signifiants. Luis Ramirez prénomme ses fils selon, tout à la fois, sa passion sportive et sa fierté ethnique; les fils auront à vivre avec cet héritage et les attentes que connotent leurs prénoms.

8. Et pourquoi donc, roman familial, se nommer Benjamin quand on se nomme Auster tout en continuant de se prénommer Paul? Pour signer en B plutôt qu'en A puisqu'il s'agit de littérature alimentaire? Pour être en accord avec son narrateur, «benjamin» signifiant «cadet» ainsi que «klein» signifie «petit», le cadet et le petit? Je suis le même Paul mais Benjamin plutôt qu'Auster, je suis Max (Maxime, maximum, le grand) Klein (le petit), beau paradoxe et bel oxymore redoublé et spéculaire, en *glass* comme on dit en miroir, polyphonie. Benjamin: littéralement, «fils de ma droite», c'est-à-dire fils en qui l'on (le père, Jacob) a mis son affection, fils bien-aimé. Le fils Paul Auster de *L'invention de la solitude*, première partie, eût volontiers été Benjamin pour son père. Il le sera pour son grand-père, amateur de baseball et de jeux en tous genres (p. 145-150); et Benjamin Sachs, dans *Léviathan* peut bel et bien se lire comme le «fils» bien-aimé d'Auster/Aaron. La pseudonymie a ses mystères et ses énigmes pour le lecteur/détective/auteur; Maurice Laugaa a exploré ce champ<sup>17</sup>, piste à suivre.

(Parenthèse, on l'a constaté; Don DeLillo est un ami de Paul Auster, cela a été dit. Est paru en 1980, chez Holt, Rinehart and Winston à New York, un livre intitulé *Amazons* ayant le (long) sous-titre suivant: *An Intimate Memoir by the First Woman Ever to Play in the National Hockey League*, mémoires intimes signées Cleo Birdwell. Aucune femme n'ayant jamais évolué dans la Ligue nationale de hockey, ni pour les Rangers de New York, comme Mrs. Birdwell, ni pour aucun autre club, qui donc a écrit ces mémoires intimes, Cleo Birdwell étant forcément un pseudonyme? Don DeLillo, selon un catalogue de *a/k/a Fine Used Books*<sup>18</sup> — *a/k/a* signifiant, belle ironie, *also known as*, en français «alias»!

17 Maurice Laugaa, *La pensée du pseudonyme*, Paris, PUF, coll. «Écriture», 1986.

18 *a/k/a Fine Used Books*, Seattle (Wa), List 92 — 4 & 5 (Updated 7/24/92).

De *End Zone*<sup>19</sup>, roman sur le football, à *Amazons*, vous dites-vous, car vous êtes resté écolier et aimez le sport; et pour avoir lu, l'un après l'autre, *End Zone*, *Amazons* et *Les noms*<sup>20</sup> justement, autre roman de DeLillo, vous ne pouvez vous empêcher de lire du DeLillo dans les mémoires de Cleo Birdwell. Enquête à poursuivre, tout lecteur/détective ayant son honneur qui n'est pas étranger à l'esprit sportif.)

L'écriture : les jeux d'écolier selon A. dans *L'invention de la solitude*, écrire en visant « ce type d'innocence, le jeu pur du faux-semblant », selon l'écrivain-personnage de *Mao II*; l'être humain est *Homo ludens* selon le titre de l'essai classique de Huizinga<sup>21</sup>, et l'utilisation de telle ou telle pratique sportive dans le texte littéraire ressemble étrangement à une auto-désignation : les pratiques ludiques se réverbèrent dans les glaces qu'elles se choisissent. À la fin de *La musique du basard*, Nashe additionne les pierres ajoutées au mur qu'il est obligé de construire : « ... il se mit à trouver du plaisir dans la simple accumulation, et il en étudiait les résultats de la même façon qu'il avait jadis lu les résultats sportifs dans le journal du matin. [...] Au début de décembre, il avait commencé à l'envisager comme un journal, un livre de bord dans lequel les chiffres représentaient ses pensées les plus intimes »<sup>22</sup>. Le livre de la mémoire a partie liée avec les jeux de l'enfance; le sport est une mémoire, un point de repère — *father playing catch with son*, dit-on souvent aux États-Unis quand il est question de baseball. (Re)père du fils et mémoire de l'enfance, de l'écolier qui survit à tous les âges adultes, A. lisant les résultats des matches de baseball à son grand-père mourant dans *L'invention de la solitude*.

9. À la fin de *Léviathan*, les agents du FBI reviennent chez Peter Aaron forts de nouveaux renseignements très *squeezants* pour P. A. au sujet de Benjamin Sachs. Beau joueur, bon enquêteur et superbe narrateur, Aaron, en guise de réponse à leurs nouvelles questions étayées, leur remet le manuscrit qu'il vient tout juste d'achever d'écrire comme nous achevons de le lire. Max Klein n'aurait su (se) demander davantage, n'aurait su mieux réussir.

19 Don DeLillo, *End Zone* [1972], New York, Penguin Books, coll. « Contemporary American Fiction », 1986.

20 *Id.*, *Les noms* [1982], Arles, Actes Sud, 1990.

21 Johan Huizinga, *Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu* [1938], Paris, Gallimard, coll. « Les essais », 1977.

22 Paul Auster, *La musique du basard*, Arles, Actes Sud, 1991, p. 222.